



78 Giulio Paolini: *Ohne Titel*, 1962; 3 umgekehrte Leinwände; 50 x 60 cm; Privatsammlung / *Senza titolo*, 1962; 3 tele rovesciate; cm 50 x 60; coll. privata

Giulio Paolini

Geboren 1940 in Genua, lebt in Turin

«Alles Neue erscheint mir so alt wie der Begriff des Neuen... Entziffern heißt, das Offensichtliche erfinden.» (Paolini)

Das Publikum fragt sich vor den Bildern eines Künstlers: «Was will er damit sagen?», während dem Künstler die Bilder sagen, was er sagen wollte: «Meine ganze Arbeit dreht sich um ein dem Bilde innewohnendes Diaphragma: es spiegelt die Erscheinungen wider, die es konstituieren» (Paolini).

Alle?

Paolinis Bilder der 60er und 70er Jahre figurieren die Perspektive als technisches Hilfsmittel und als Richtung des Blicks auf ein bestimmtes Blick- und Bildfeld, sowie Figuren ihrer Verwirrung. Heute ist uns geläufig, daß eine Perspektive andere Aspekte voraussetzt und sich mit ihnen berührt. Eine beherrschende Perspektive ist uns verdächtig als ideologische Behauptung von Privilegien. Dennoch sollen vielen Leuten die inzwischen geläufigen Filme mit Rückblende schwer verständlich und darum uninteressant sein. In einer angeregt fließenden Unterhaltung dagegen sagt manchmal derjenige, der befürchtet, den andern nicht an der passenden Stelle zu Wort kommen zu lassen, man möge doch im Auge behalten, was man sagen wollte und es später im erweiterten Kontext des Gesprächs anbringen. Das ist jedoch ein Thema, über das man sich bei jeder Unterhaltung je nach der Toleranz der Personen verständigen müßte wie über den Gesprächsstoff.

Im Flächenraum des Bildes Bilder sehen zu können, war durch die dort lange «richtig» abgebildeten Realitätsausschnitte allzu selbstverständlich geworden. Verständlich ist das noch für die längst vergangenen Zeiten, in denen Auftraggeber den Künstlern Themen vorgaben, die sie dann im besten Fall überraschend schön, der Idee und oder dem Leben nah gemalt fanden. Die Überraschung der Künstler selber, über die thematische Vorgabe hinaus ein Bild zustande gebracht zu haben, d.h., in Medium der eigenen Auffassung und Ausführung den außerkünstlerischen Anspruch mit dem künstlerischen versöhnt zu haben, war ein den Künstlern vorbehaltenes Er-

gebnis. Es wurde erst Hauptdiskussionspunkt, seitdem um die Mitte des 19. Jahrhunderts von der gesellschaftlich nicht beauftragten Avantgarde mit vielen Fragezeichen und Beschimpfungen die Rede war. Man konnte sich überhaupt nur über sie streiten, weil man die Verantwortlichen für die andersartigen Lesarten Lebensanschauungen am Wickel hatte, ihre Ideologie war nicht durch Institutionen abgesichert sondern durch persönliche Hingabe. Die Eigenverantwortlichkeit der Künstler für die Lesbarkeit ihrer anderen Sprachen war ihr Stolz — und trotzdem warben sie (sicher nicht nur aus Überlebensgründen) um die Neigung eines Publikums, das ja ganz andere Dinge im Kopf hatte.

Diesen nüchtern konstatierten, heute noch gültigen Bedingungen der Kunstproduktion und -rezeption gewann Paolini Handlungsräume für poetische Fiktionen ab, indem er das avantgardistische Künstlerlos als Modell heutiger Emanzipation zu seinem Thema machte: den Vorgang der Selbstbestimmung. Sie macht in intuitiver Begrifflichkeit die individuellen Interessen ausfindig und kommunikationsfähig, für den eigenen Weg in die Gesellschaft.

Wenn Paolini in den 60er Jahren für eine Vielzahl möglicher Bilden nur schematische Perspektiven in die Bildfläche einzeichnete — oder wenn er den Bildträger selber (Bilderrahmen und Bespannung) als Bild anbot, wenn er sogar ganze Ausstellungsräume als diesen objektiv unverzichtbaren — aber eben aufzufüllenden — Bildraum inszenierte, dann bot er dem Publikum seine eigenen Konditionen an, sich Bilder zu machen. Die Selbstverständlichkeit subjektiver Annäherung an fragmentarische Zusammenhänge aus kritischer Distanz präsentierten intellektuell aufrichtige Bilder des Artistentums. In all den Jahren des Wirtschafts- und Ausstellungsbooms, des gigantischen optischen Angebots und andererseits folgenloser «Ideekunst», der Kunstwelt dieses Erfrischungsangebot mentaler Hygiene gemacht zu haben, ist Paolini's Verdienst.

Die Forderung, sich auf den Nullpunkt der Lesart der Bilder einzustellen, um dann zu bemerken, wie bestimmend die konkrete Position des Betrachters

im Kunstraum für die Wahrnehmung der Bilder an der Wand ist, war auch eine Einladung zu sehen, was man an Bildern in sich hat. Fiktion nährt sich von Fiktion. In subjektiver Zuspitzung des Geheimnisses der Objektivität Kunst hat Paolini es mehrfach bewiesen. Aus Fairneß und Realitätssinn sondiert der Künstler seine Motive und Vermutungen und stimmt sie mit den erinnerten Begleitgefühlen ab. Das Geheimnis ihres Rendez-vous' besteht im Eigen-Sinn der Verabredeten vor und nach dem Stelldichein und in Momenten ihres gegenseitigen Geneigtseins.

In den 70er Jahren, angeregt durch die Theaterarbeit mit Carlo Quartucci, der lieber künstlerische Bilder als literarische Texte zum szenischen Ausgangspunkt für Weltereignisse im eigenen Kopf nimmt, bereicherte Paolini seine gesellschaftliche Präsentation der absoluten Sprachkategorien von Kunstmomenten um die Dramatik mythischer Personen. Ihre menschliche Dramatik kann wieder evoziert werden, ohne exklusive Geschichten erzählen zu müssen. Das Publikum kommt nur dann auf seine Kosten, wenn es mitspielt, die Evokationen des Künstlers konkret aufleben läßt, er seine eigene Kulturgeschichte zurate zieht. So schirmt der Künstler die Kunst gegen die alles konsumierende Wahrnehmung ab, die nur abnützt.

Mnemosyne, die als persönliche Gottheit geschaute Erinnerung, gehört der ältesten, mytischsten Göttergeneration an.

Nach Hesiod zeugte Zeus mit der Tochter des Uranos und der Gaiß die Musentöchter. Im historistischen 19. Jahrhundert stellte man sie noch gerne dar, wie sie Schutzgöttinnen ähnlich die verschiedenen Kunstgattungen inspirierten, indem sie die ihre Werkzeuge schützten. So sicher ist das nicht mehr. Auf ihre kathartische Kulturrolle hoffend, fingiert Paolini Momente von Erlebnis-/Empfindungsfreiheit in Bildern der verschiedenen musischen Äußerungsformen. Unter Berücksichtigung seiner zuvor analysierten Bildregeln manifestiert sich der Wunsch des Künstlers, die Musen möchten durch seine Bilder gehen, in der virtuellen Inszenierung der Erken-

nungszeichen der Kalliope für die Epik, der Kleio für die mit der Kithara besungene Geschichte, Melpomene für den Trauergesang der Tragödie. Sie hinterlassen Spuren: Lorbeerblätter auf dem Boden vor einem wie mit einem weißen Bühnenvorhang verhängten Bilderrahmen; der Handschuh eines Dirigenten oder des Künstlers dreht sich an einem Faden schwebend in der Luft oder die Stühle eines Kammerkonzerts. Wo die Handlung spielen könnte oder soll, das ist im Zirkelschluß von Vergangenheit und Gegenwart die anspruchsvolle Frage des Künstlers ans geneigte Publikum. Auf dem «Platz der Märtyrer» ist ihm in diesem Jahr in der Galerie von Paul Maenz in Köln der Himmel aus seiner Frackbrust an die Zimmerdecke gesprungen und zersprungen: Aber graziös arrangierte der Künstler seine elegante Hülle freiwillig an die Märtyrersäule einer Galerie, deren Identität wie die fast aller Galerien Ausstellungsinstitute, Museen schwer festzustellen ist.

Da die Muse neun Töchter hat und sie alle dem Künstler eine Kunstidee in den Kopf setzen, die er zu seiner Freude mit Grazie mischt, wird sein Publikum auf mehrere poetische Erinnerungsspuren gebracht und selber hoffentlich tiefer in seine Erinnerung hineingreifen, um ihr im Bild zu begegnen.

Im vergangenen Jahr wurde zur Eröffnung der documenta im Kasseler Stadttheater ein Stück ohne Worte aufgeführt: PLATEA. «Platea» heißt auf Italienisch der Zuschauerraum. Die Anfangsbuchstaben der mit Odysseus' Heimat Ithaka verbundenen Hauptfiguren der Odyssee ergeben auch den Titel des Stücks. Sie werden auf den Zuschauerraum als ihren Handlungsraum verwiesen, ebenso wie das Publikum, das gebeten wird, sich nicht zu setzen.

Odysseus alter, edler Sauhirt Eumaios saß im Seitengang wie Balzac (den ganzen Tag) im Morgenrock gekleidet und blätterte in einem großen Buch, in dem die Namen der dramatischen Personen in großen Buchstaben über weiße Blätter geschrieben standen. Um die Irrwege des Odysseus zu erraten und ihn wieder als erster zu begrüßen? Odysseus' Mutter Anticlea lagerte oben auf den Rängen wie eine von De Chirico in die Gegenwart einbezogene

antike Statue jedoch zur Familie gehörig. Weiter am Rand der Sitzreihen ein würdig steif sich haltender wohlhabender Bürger in gepflegter Straßenkleidung, bereit, seinen Sohn vor seiner Heimkehr strategisch zu beraten.

Wo ist er? Sein Name ist im Titel des Stücks nicht enthalten. Er kann nur aus dem Publikum kommen, über das Meer des Theatervorhangs, der über das Parkett fließt. Ab und zu bewegt es sich heftiger, dann wenn die auf der Bühne stehende Penelope die ganze Last dieses Meeres über ihre Schulter fest an sich zieht. Nach ihr und den Schiffen, die vom Meer kommen, äugt Penelopes hartnäckigster Freier Antinoos, ein eleganter Levantiner im weißen Anzug der penetrant stolzen Nichtstuer. Gegen diese Hausbesetzung kann der unerfahrene Sohn von Odysseus und Penelope nichts ausrichten, bevor der Vater ihm Rat gibt. Penelope strengt sich allein auf der Bühne an, das Schicksal zu bewegen, immer auf einen Bühnenvorhang im Hintergrund sehend, der wie das Meer im Zuschauerraum ein traditionelles Barocktheater abbildet: Das ganze Theater eine tragisch bis komische Irrfahrt-Situation für Darsteller und solche, die in der andauernden Odysse des Lebens etwas darstellen wollen. In der Konfrontation identischer antiker Kunstwerke, von denen jedes für sich schon eine ganzheitliche Organisation vor Augen stellt, arrangierte Paolini in einer von der Entstehung der Kunst fernen Zeit das Gegenüber fragend aufeinander gerichteter Kunstgesichter. Der heutige Beobachter wird als Dritter im Bunde die gegenwärtige Begegnung der alten Kunstwerke auf das Geheimnis-Prinzip von Kunst zurückführen müssen: auf die Zugehörigkeit der griechischen Künstler zu ihrer Lebenswelt und auf die entscheidenden Veränderungen seitdem. Eine Venus oder ein Apollo der klassischen Antike erscheinen uns im Gegensatz zu den Klassizisten nicht mehr als «Stille Größe». Da ihre Größe für uns nicht feststeht, fragen wir nach ihrer damaligen Möglichkeit und nach ihrer heutigen Unmöglichkeit, nach den verschiedenen Gründen dafür und können auch die Präsenz der alten Kunst wieder einsehen, die man vorher schon unsicher spürte.

Die Tautologien der objektiven Bilder, die sich selbst darstellen, verführen zur zirkulären Lektüre. Als Geheimnis stellen sie sich erneut zur ergründenden Verfügung.

Mich persönlich berühren Paolinis Selbstdarstellungen, in denen der Künstler im Zwischenraum von Schein und Wirklichkeit am Publikum vorbei durchs Bild geht. Die Metapher verkörpert im Moment der Bildbetrachtung den künstlerischen Schöpfungsakt. Die realistischerweise unterbrochene Kontinuität der Perspektive des Künstlers auf sein Tun und auf dessen Ergebnisse — sowie auf seinen, immer wieder für Momente der Identität mit der Welt Phantasie aufzubieten, öffnet die Bilder für gleichgeartete Betrachtungsweisen des emanzipierten Publikums.

Der Künstler geht als antike Statue — exakt: die Kunst geht auf einem Bogen Papier, der sich um zwei Säulen rollt, durch das Bild und verschwindet hinter der Bildarchitektur. Er trennt sich vom Bild, in dem er doch gegenwärtig bleibt. Das war und ist die Arbeit.

Im mythischen Moment, in dem Amor Psyche findet, entfaltet die sterbliche Psyche ihre unsterbliche Anziehungskraft.

Anstatt nun also eine Liebesszene darzustellen, beschäftigt uns Paolini mit dem, was wir nicht als Voyeure, sondern am Ereignis beteiligt sehen können. Von der schematischen Rückenansicht einer weiblichen Halbfigur, die gerahmt an der Wand hängt, winden sich leuchtend bunte Stoffbahnen mehrmals durch Bilderrahmen bis vor die Füße des Betrachters. Er sieht «Amor und Psyche» immer nur, wenn er sie zum Bild vereint sieht in seiner Vorstellung. Denn es ist das Bild eines Wunsches.

Dann stellen sich Geschichten aus der persönlichen Erfahrung ein und eventuell aus der Bildungserinnerung, die den Wert der nicht erzählten Geschichte ermitteln helfen: das alte Neue. Der Kunstgriff: ästhetisch objektive Demonstration der Intuition für das vom Künstler und seinem Publikum Abzuwägende. Die objektive Gegebenheit für den heute sinnlich arbeitenden Intellektuellen ist die des auf sich gestellten Sehens und Reflektierens. Er kann die Welt nur

selber sehend auf sich beziehen und sich nur so zugehörig zu ihr fühlen. Moderne Makrostrategen dagegen manipulieren blind unsere künstlichen Bedürfnisse, anstatt ihnen Gelegenheit zu geben, sich auf einen neuen kultivierten Naturzustand einzupegeln. Die keineswegs eindeutigen Rat gebende mythische Anstrengung, die alte Welt in ihrer Bedeutung für die heutige Gesamtsituation zu sehen, birgt die Chance und das Risiko, Angst, Leere, banale Kurzsichtigkeit oder zufriedenstellende Gefühle und Gedanken in unsere Sicht unserer Lebenskultur einzu beziehen: durch erweitertes und zugleich zum Kern der Frage vorstoßendes Sehen. Künstler und andere Denker, denen es gelungen ist, haben sich die Bilder der Kulturen angesehen und selber ihre Sicht produziert — schon aus Unruhe, diese Freiheit könnte zwangsweise verbürgt sein.

Literatur

Germano Celant, G.P., New York 1972.

Giulio Paolini, Turin 1975

gute kommentierte Werkübersicht in: Kat. G.P., Mannheimer Kunstverein, 1977.

Ausst. Kat. G.P. — Werke und Schriften 1960-1980, Kunstmuseum Luzern. Texte: Martin Kunz, Hortus conclusus; Max Wechsler, G.P.: komplette Bio- und Bibliographie von 1961 bis 1980.

Del bello intellegibile, Never Berliner Kunstverein, 1982. Texte: W. Max Faust, Erich Franz.



Giulio Paolini: *Elegie*, 1969; Gipsabguß und Spiegel; 9 × 17 × 17 cm; Sammlung Gerd de Vries, Köln / *Elegia*, 1969; calco in gesso e specchio; cm 9 × 17 × 17; coll. Gerd de Vries, Colonia

Giulio Paolini

Nato a Genova nel 1940, vive a Torino

**Ogni novità, oggi, mi sembra antica
quanto il concetto stesso del nuovo...
Decifrare è inventare l'evidenza.**
(Paolini)

Se di fronte ai quadri di un pittore il pubblico si chiede: «Che cosa intende dire con ciò?», al pittore stesso i quadri dicono ciò che esso intendeva dire: «Tutto il mio lavoro si svolge intorno a un diaframma implicito all'immagine: come uno specchio ideale che riflette e rivela le stesse apparenze con cui si costituisce». (Paolini)

Nei quadri di Paolini degli anni Sessanta e Settanta la prospettiva compare come espediente tecnico, conduce lo sguardo ad un determinato campo visivo interno al quadro e, contemporaneamente, appaiono immagini che ne indicano lo scompiglio. Oggi è opinione comune che una prospettiva presupponga altri punti di vista, ai quali coesiste. Una prospettiva dominante ci è sospetta in quanto affermazione ideologica di privilegi. Tuttavia a molte persone i film, ormai comuni, che fanno uso del flash-back, devono risultare difficili da capire e dunque non interessanti. Di contro, nel corso di un'animata conversazione, a volte colui che temeva di non lasciare la parola all'interlocutore al momento giusto diceva che si sarebbe potuto tenere a mente ciò che si intendeva dire, per esporlo poi in un momento successivo della conversazione. Su questo metodo, così come sull'argomento del discorso, ci si dovrebbe tuttavia mettere d'accordo in ogni conversazione in base allo spirito di tolleranza dei partecipanti. Poter vedere immagini sulla superficie bidimensionale del quadro era diventato troppo ovvio grazie alle porzioni di realtà che da lungo tempo vi venivano «correttamente» rappresentate. Ciò è ancora comprensibile per epoche da tempo trascorse, in cui i committenti presentavano agli artisti dei temi che poi ritrovavano dipinti secondo l'idea e/o la vita, nel migliore dei casi in modo sorprendentemente bello. La sorpresa degli artisti nel veder realizzato un quadro al di là dei suggerimenti tematici, vale a dire nell'aver conciliato col medium della propria concezione e realizzazione lo

stimolo extraartistico con quello artistico, era un'esperienza riservata agli artisti stessi. Questo problema venne al centro della discussione soltanto a partire dalla metà del XIX secolo quando cioè, con molti interrogativi e con molti insulti, si prese a discutere dell'avanguardia priva di committenza sociale. Soltanto su questa ci si poteva scontrare, perché nei responsabili delle più diverse interpretazioni si trovava un groviglio di concezioni della vita differenti; la loro ideologia non era infatti protetta da istituzioni, ma soltanto da una dedizione personale. Che gli artisti fossero gli unici responsabili della leggibilità dei loro linguaggi era motivo di orgoglio, e cionostante aspiravano (certo non per motivi di sopravvivenza) all'attenzione di un pubblico che aveva in testa tutt'altre cose.

Paolini ha strappato alle condizioni della produzione o della ricezione artistica, che sono state brevemente ricordate e che ancora oggi sono in vigore, una serie di spazi liberi per finzioni poetiche, nel momento in cui ha fatto oggetto di lavoro il destino avanguardistico dell'artista inteso come modello dell'emancipazione contemporanea: precedenza all'auto-determinazione. Essa scova con concettualità intuitiva gli interessi individuali e li rende comunicabili, pronti a percorrere una via autonoma nella società. Quando Paolini, negli anni Sessanta, in un gran numero di opere possibili disegna sulle superfici dei quadri soltanto prospettive schematiche, o quando offre come opera il supporto stesso dell'opera (la cornice e la tela), quando addirittura mette in scena intere sale d'esposizione, poiché esse sono uno spazio artistico obiettivamente irrinunciabile — ma proprio per questo da riempire —, allora egli mette a disposizione del pubblico le condizioni necessarie per farsi un quadro. L'ovvietà di un avvicinamento soggettivo a nessi frammentari, tenendosi criticamente a distanza, ha prodotto immagini della condizione dell'artista intellettualmente oneste. È merito di Paolini, negli anni del boom economico e espositivo, dell'enorme offerta visiva e, d'altro canto, di un'«arte d'idee» priva di conseguenze, aver fatto al mondo dell'arte questa rinfrescante offerta di igiene

mentale.

La richiesta di porsi al grado zero della lettura dell'immagine, per poter osservare quanto determinante sia la posizione dei quadri sulla parete, era anche un invito a vedere ciò che di un quadro ciascuno ha in sé. La finzione si nutre di finzione. Paolini lo ha più volte dimostrato acuendo soggettivamente il segreto dell'oggettività «arte». Con eleganza e senso della realtà l'artista sonda i propri motivi e le proprie supposizioni e li accorda con i sentimenti così come giungono alla memoria. Il segreto del loro incontro dimora nell'ostinazione dei convenuti prima e dopo l'appuntamento e nei momenti della loro reciproca disponibilità.

Negli anni Settanta, stimolato dal lavoro teatrale con Carlo Quartucci, il quale preferiva rielaborare opere d'arte piuttosto che testi letterari come spunto per la messa in scena di avvenimenti mondiali, Paolini arricchì con la tragicità dei personaggi del mito la presentazione sociale delle categorie linguistiche assolute proprie dei momenti artistici.

La tragicità umana del mito può nuovamente essere evocata senza dover raccontare storie esclusive. Il pubblico può ora essere soddisfatto quando contribuisce a far vivere concretamente ciò che l'artista ha evocato, il quale a sua volta chiama a consiglio la propria formazione culturale. Così l'artista protegge l'arte dalla ricezione onnivora, che ora egli stesso porta a logoramento.

Mnemosyne, la personalizzazione divina del ricordo, appartiene alla più antica e alla più mitica generazione di dèi. Secondo Esiodo, Zeus diede la vita alle Muse con la figlia di Urano e di Gaia. Nell'Ottocento storicistico esse venivano rappresentate ancora volentieri nell'atto di ispirare, simili a divinità protettive, i diversi generi artistici, nel momento in cui ne proteggevano le opere. Certo non è più così.

Sperando nella loro catartica funzione culturale, Paolini simula, in quadri che alludono alle diverse forme espressive care alle muse, momenti di libertà dell'esperienza e del sentimento. Tenendo conto delle regole prima analizzate, si manifesta il desiderio dell'artista: che le muse possano attraversare i

suoi quadri, grazie alla virtuale messa in scena dei segni caratteristici di Calliope per l'epica, di Cleo per la storia cantata con la cetra, di Melpomene per il canto funebre della tragedia. Esse lasciano tracce: foglie d'alloro sul pavimento davanti ad una cornice coperta come da un sipario bianco; il guanto di un direttore d'orchestra o dell'artista si avvolge attorno ad un filo che ondeggia nell'aria; oppure le sedie di un concerto da camera. Dove possa o debba svolgersi l'azione, questa è la pretenziosa domanda che l'artista rivolge ad un pubblico ben disposto nella circolarità di passato e di presente. Sulla «Piazza dei martiri», quest'anno nella galleria di Paul Maenz a Colonia, il cielo è saltato ed è esploso dalla marsina dei visitatori al soffitto della stanza. Ma l'artista ha adattato graziosamente e volontariamente i propri abiti eleganti alle colonne del supplizio di una galleria la cui identità, come quella di quasi tutte le gallerie, sale d'esposizione, musei, è difficile da definire. Poiché la musa ha nove figlie, e ognuna di esse offre un'idea all'artista, che egli utilizza per il proprio piacere mescolandola con grazia alle altre, il suo pubblico viene condotto a numerose tracce poetiche gravide di ricordi, e si spera che questo stesso pubblico vada a fondo nei propri ricordi per incontrarli nel quadro.

L'anno scorso, per l'inaugurazione di «Documenta», fu rappresentato nello Stadttheater di Kassel una *pièce* senza parole: PLATEA. Le lettere iniziali dei personaggi dell'Odissea legati alla patria dell'eroe, Itaca, ne danno anche il titolo. Essi vengono indirizzati alla platea come al proprio palcoscenico, così come il pubblico viene pregato di non sedersi. Il vecchio, nobile pastore di Odisseo, Eumaios, sedeva nel corridoio come Balzac (per tutto il giorno) in veste da camera e sfogliava un grande libro in cui stavano scritti a grandi lettere, su fogli bianchi, i nomi dei personaggi del dramma. Cercare di indovinare il peregrinare di Odisseo e al suo ritorno essere il primo a salutarlo? La madre di Odisseo, Anticlea, stava di sopra, in galleria, simile ad una statua antica riportata da De Chirico nel presente, e tuttavia appartenente alla famiglia. Più in là, verso la fine delle file



86 Giulio Paolini: *Amor und Psyche*, 1981; Fotografie auf Leinwand, Rahmen, Stoffe; Sammlung Stein, Turin / *Amore e Psyche*, 1981; tela fotografica, telai, tessuti; coll. Stein, Torino

di poltrone, un borghese benestante dall'aspetto degnamente compassato in abito da passeggio ben curato, pronto a dare consigli strategici al figlio, prima del suo ritorno. E lui dov'è? Il suo nome non è contenuto nel titolo della *pièce*. Può soltanto venire dal pubblico, attraverso il mare del sipario che scorre tra le prime file della platea. Esso si muove rapidamente, di quando in quando, e poi di nuovo, allorché Penelope, sul palcoscenico, ne tira strettamente a sé, sulle proprie spalle, tutto il peso. Il più ostinato tra i pretendenti di Penelope, Antinoo, un elegante levantino nell'abito bianco del fannullone incredibilmente orgoglioso, guarda furtivamente verso la donna e verso le navi che giungono dal mare. Contro l'occupazione della propria casa l'inesperto figlio di Penelope e di Odisseo non può far nulla prima che il padre gli dia un consiglio. Sul palcoscenico Penelope, sola, si sforza di smuovere il destino, l'occhio sempre rivolto ad un tendaggio sullo sfondo, il quale, come il mare in platea, imita un tradizionale teatro barocco: tutto il teatro rappresenta una condizione di vagabondaggio tra il tragico e il comico per gli attori e per coloro che nell'eterna odissea della vita vogliono pur rappresentare qualcosa.

Nel confronto tra opere d'arte dell'antichità identiche fra loro, ognuna delle quali offre già alla vista l'immagine di una totalità unitaria, Paolini mette in atto, in un tempo lontano dalla nascita dell'arte, il fronteggiarsi reciprocamente interrogante di forme artistiche disposte secondo un ordine. Lo spettatore odierno, come terzo polo del rapporto, dovrà ricondurre al principio segreto dell'arte l'incontro presente delle opere antiche: dovrà cioè ricondurlo all'appartenenza degli artisti greci al proprio mondo e ai decisivi cambiamenti che da allora sono avvenuti. Una Venere o un Apollo dell'antichità classica, a noi, al contrario che ai classicisti, non sembrano più una «grandezza silenziosa». Giacché la loro grandezza non è più per noi una certezza, ci interroghiamo sulla loro possibilità di allora e sulla loro impossibilità di oggi, sui diversi motivi di ciò; e possiamo persino prendere nuovamente in esame la presenza dell'arte antica, che in precedenza era già sembrata in

discussione.

Le tautologie dei quadri obiettivi, che rappresentano se stessi, seducono ad una lettura circolare. In quanto sono un segreto, esse si offrono nuovamente ad una penetrante utilizzazione.

Personalmente mi colpiscono le autorappresentazioni di Paolini, nelle quali l'artista procede, attraverso il quadro, oltre il pubblico, nello spazio intermedio fra apparenza e realtà. Nel momento dell'osservazione del quadro la metafora incarna l'atto creatore dell'artista. La continuità (realisticamente interrotta) delle prospettive che l'artista ha verso il proprio fare e verso i risultati che ne conseguono, così come verso i propri, la continuità cioè nell'appellarsi sempre di nuovo alla fantasia per gli attimi di identità con il mondo, dischiude i quadri ad analoghi modi di osservazione da parte del pubblico emancipato.

L'artista — più esattamente: l'arte — come un'antica statua posta su un arco di carta che si solleva su due colonne, attraversa il quadro e scompare dietro la sua architettura. Si separa dal quadro in cui pure resta presente. Questo era ed è il lavoro.

Nel momento mitico in cui Amore trova Psiche, la mortale Psiche dispiega la propria immortale forza di attrazione. Invece di mostrarci una scena d'amore, Paolini dunque ci tiene occupati con ciò che noi, non come *voyeurs* ma come partecipanti all'evento, possiamo vedere. Dalla schematica visione posteriore di un busto femminile che, incorniciata, è appeso al muro, si attorcigliano più volte luminose strisce colorate attraverso la cornice del quadro, giù fino ai piedi dello spettatore. Esso vede «Amore e Psiche» sempre soltanto quando nella propria rappresentazione unisce la donna al quadro. Infatti si tratta del quadro di un desiderio. In seguito appaiono storie tratte dalla propria esperienza personale ed eventualmente dal ricordo del quadro, storie che aiutano a comunicare il valore della storia non narrata: l'antico Nuovo. L'accorgimento: dimostrazione esteticamente obiettiva dell'intuizione di ciò che l'artista e il suo pubblico devono soppesare. Il dato di fatto oggettivo per l'intellettuale che oggi lavora con la materia è quello del vedere e del riflettere rivolto a se

stesso. Soltanto vedendo egli stesso il mondo gli si può rapportare, e soltanto appartenendogli può sentirlo. Al contrario, i moderni macrostrategi manipolano ciecamente i nostri bisogni artificiali, invece di dar loro l'occasione di misurare il livello di un nuovo stato di natura pregno di cultura. Lo sforzo mitico, che non dà per nulla consigli univoci, di considerare il mondo antico nel suo significato per la situazione globale del mondo d'oggi, nasconde la possibilità e il rischio di coinvolgere la paura, il vuoto, una banale miopia o una serie di pensieri e di sentimenti rassicuranti nel modo che abbiamo di vedere il nostro stesso orizzonte culturale. Ciò avviene in virtù di un vedere più ampio che al tempo stesso sia diretto al centro del problema. Gli artisti e gli altri pensatori cui ciò è riuscito, hanno osservato le immagini delle culture passate e si sono creati il proprio modo di vedere, se non altro per il timore che questa libertà possa essere regolamentata.

Bibliografia

Germano Celant, *Giulio Paolini*, New York 1972.

Giulio Paolini, *Giulio Paolini*, Torino 1975.

Un buon panorama generale dell'opera in: *Katalog Giulio Paolini*, Mannheimer Kunstverein, 1977.

Ausstellungskatalog «*Giulio Paolini Werke und Schriften 1960-1980*», Kunstmuseum Luzern. Testi: Martin Kunz, *Hortus conclusus*; Max Wechsler, *Giulio Paolini: komplette Bio-und Bibliographie von 1961 bis 1980*.

Giulio Paolini, *Del bello intellegibile*, Neve Berliner Kunstverein, 1982. Testi: W. Max Faust, Erich Franz.